

APROXIMACIONES A LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EL GÜEGÜENCE* Y SUS ORÍGENES EUROPEOS

"¡Oh, Venus Anadiomena!
Dadme la espuma salada
llena de yodo y sal
que baño tu cuerpo virgen
cuando emergiste del mar."

(José Cuadra Vega, "*Dieta*")

La adaptación de los clásicos antiguos en la época moderna da cuenta del redescubrimiento de los mismos. Las fábulas de Esopo fueron reformadas por escritores como La Fontaine, Samaniego u Iriarte, dándoles fama y renombre. En cuanto a Plauto, cuyas primeras traducciones al español se hicieron en el siglo XVI¹, no sólo es citado por Bernardo de Balboena entre los grandes poetas, y más, como justificación del arte de la comedia por Lope de Vega en el *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo* (1609) y Miguel de Cervantes en *Adjunta al Parnaso* (1614) y *El Rufián Dichoso* (1615), sino que inspiró abundantemente la comedia italiana y la dramaturgia inglesa del siglo XVI, citaremos en particular William Shakespeare, cuya *Comedia de los Errores* (*The Comedy of Errors*, 1589-1593) retoma el argumento de *Menaechmi*. También Molière le debe el tema de *L'Avare* (1668), y Joan Timoneda sus tres piezas de 1559: *Amphitrion*, *Los Menemnos* y *Cornelia*. Además, Fray Bartolomé Santa Teresa (1768-1835) dedica al autor latino su obra *Plauto bascongado o el bascuence de Plauto en su comedia*.

¹V. Eva Marqués López, "La presencia de Plauto en España - Primeras traducciones del siglo XVI", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional SIGLO DE ORO*, Münster, Christoph Strosetzki, 1999, y "El agravio agradecido de Matías de los Reyes: recepción y adaptación del *Amphitruo* de Plauto en el teatro clásico español", III Congreso de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, Alcañiz, 2000.

Las figuras plautinianas, que retoma el teatro moderno, son adaptaciones más o menos libres del repertorio de la comedia ática nueva, con sus aplaudidos tipos de: jóvenes ociosos enamorados, a menudo hijos de padres acomodados, rivales de aquellos en sus pasiones (*Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Mercator*), enamorados soldados jacarandosos (el popular *Miles gloriosus*), parásitos (*Captivi*, *Curculio*), medianeros ociosos (*Curculio*, *Pseudolus*, *Poemulus*, *Persa*, *Rudens*), avaros (*Aulularia*), dioses envueltos en las mismas intrigas de baja ley que los hombres (*Amphitruo*).

Es decir que la estructura de la obra clásica reencuentra nueva formulación en el periodo moderno². Al nivel formal, por ejemplo, reencontramos una expresión similar a la que emplea Liconides para concluir la escena III del acto V de *La Comedia de la Olla* o *Aulularia* de Plauto en boca de Richmond cuando se termina la escena II del acto V de *Ricardo III* de Shakespeare.

Más particularmente, son numerosas las obras modernas inspiradas en *La Olla*. Después de *L'Avare* de Molière, y con idéntico título, citameros: las obras venecianas de Giuseppe Sarti (1777) y Giovanni Simone Mayr (1845), boloñesa de Fernand Orlandi (1801), parisina de Edmond Malherbe (1907), y los dos entremeses, también parisinos, de 1802 y 1804, compuestos en colaboración por Franz Joseph Haydn y Francesco Bianchi. A este conjunto adjuntaremos de Carlo Goldoni: *Il geloso avaro* de 1753, y *L'Avare fastueux* de 1773, pieza a la manera francesa, y por eso originalmente escrita en francés, y traducida por el mismo autor al italiano en 1776.

Inspirada en el teatro griego, la exitosa *Aulularia* de Plauto fija las bases de los dos tópicos que volvemos a encontrar en todas las adaptaciones de la pieza: el miedo enfermizo a que el oro sea

²En lo que al mundo hispánico respecta, v. por ej. Joan Oleza, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: "La Comedia Aquilina", de Torres Naharro", *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, libro colectivo, Universidad de Varsovia, 1997, pp. 153-177.

descubierto, y la situación de miseria la más total en la que el avaro mantiene a los de su casa.

Es significativo que Molière en *L'Avare*, al inspirarse en *La Olla*, como lo confirma la reutilización de varias situaciones centrales de la obra latina en la francesa (los celos del viejo, su monólogo, su pleito con el cocinero, y hasta la evocación de su avaricia y el nombre de Harpagón que se encuentra en Plauto en la tirada de Stróbilo, acto V, escena II), cambie dos elementos sin embargo fundamentales: primero en la obra del siglo XVII el avaro es plenamente conciente de su riqueza, mientras en la latina la descubre gracias a la intervención del dios Lar de la casa; segundo, ahí donde en Plauto el avaro tiene una hija desflorada por el hijo de un vecino rico, vecino que por no ser al tanto de tal cuita pretende casarse con la doncella, en Molière es el hijo del avaro quien se encuentra enamorado de la prometida de su padre.

El doble cambio implica una nueva concepción del mundo, ya no regido por la voluntad superior de los dioses, sino por las actividades humanas - dialéctica que fácilmente podemos trasladar al ámbito de *El Güegüence*, ya que se trata de una comedia profana dada tradicionalmente en medio de actos religiosos -, y, dentro de este contexto, el cambio operado por el autor francés le permite enfocar en una crítica a la estructura social de su época, es decir a la vez al problema de la dote (lo que los modernistas definen más generalmente como cuestión de la herencia) y del matrimonio en su forma patriarcal tradicional entre hombres viejos ya hechos y asentados en la vida y mozas tiernas por su juventud en capacidad física de llevar al mundo hijos fuertes y de buena salud.

Jorge Eduardo Arellano supone que el autor anónimo de *El Güegüence* podría ser un sacerdote culto, lo que nos permite entonces conjeturar también que tenía algún conocimiento de las actividades literarias de su tiempo, y más que todo inquietudes y

formación similar, que le permitiera coincidir con sus coetáneos en el arte del teatro.

Si revisamos *La Olla*, encontramos varios elementos, por la mayoría casuales, aun que no dejan de ser reveladores, en común con la obra nicaragüense: la alusión a la repartición de "*moneda de plata*" (acto I, escena IV); la disputa acerca de la necesidad de vino (final de la escena VI del acto III); la acusación de violación en contra del hijo de uno de los protagonistas (acto IV, escenas VII, IX y X); la doble estructura de intercambio social mandado por expresiones hechas de cortesía y de incomprensión global entre los protagonistas (acto II, escena II); el pacto matrimonial entre las partes (final de la escena II del acto II), el cual desemboca sobre un pacto legal (acto V, escena III), gobernado por lo que podríamos considerar como un pacto religioso con los dioses (véase la cuestión de la fidelidad planteada desde el prólogo y que incrementan las promesas de Euclión, en función de sus necesidades y su avaricia); por ende la idea - que veremos se encuentra también en *L'Avare* (acto V, escena VI) - del matrimonio como liberación de las ataduras sociales y/o rituales de los protagonistas (*La Olla*, acto V, final de la escena I, escena II, y final de la escena IV).

Tanto *La Olla* como *L'Avare* y *El Güegüence* giran en torno a la figura de un viejo cuyas posesiones son al centro de la obra como objeto de envidia fantasioso, y que, por asustado ante la idea del robo en las piezas latina y francesa, o por bribonearía en el caso de la obra nicaragüense, se vuelve sordo al despuntar la posible publicación de sus pertenencias, lo que favorece el típico juego cómico del *quid pro quo*. La liberación del esclavo en *La Olla* corresponde a la del cocinero en *L'Avare*, esta última que se resuelve con los arreglos del avaro para no pagar los gastos de la boda ni del previo acto de justicia. El acto de justicia de *L'Avare*, llevado a cabo en la misma casa del héroe, y en el que Harpagon pedía la muerte por los que le habían robado su oro, se inscribe en relación dialéctica con la disputa acerca de los bienes del

Güegüence procesada ante el Gobernador en el espacio concreto de su poder legal. Idénticamente el final en el que Harpagon se deshace de sus obligaciones de dotación hacia su hijo - mientras al contrario la olla de Euclión es el regalo del dios Lar a la hija embarazada del viejo -, nos remite a la "gorra" de *El Güegüence*. La evolución de la situación del Güegüence de la escasez a la abundancia, planteado por la Dra Elisa Arévalo Cuadra³, recuerda la estructura narrativa de *La Olla*. El acto de justicia, que, mediante la presencia en la casa de Harpagon del comisario y su escribano, desemboca en la pieza francesa sobre la resolución de los conflictos amorosos generacionales, tiene equivalente en la presencia del Escribano Real en *El Güegüence* (parlamentos 195-203).

Los cambios apuntados en *L'Avare* tienen consecuencia en *El Güegüence* - si bien, por lo menos, hay como suponemos una fuente común entre las dos obras -.

De hecho, si nos reportamos a la lectura mitoanalítica que de la obra nicaragüense hemos propuesta⁴, la relación entre el héroe y el Gobernador Tastuanes expresa una dualidad ritual de origen precolombina en la que el matrimonio - forma legalizada del acto sexual - representa la toma de poder y por consiguiente el proceso de sucesión entre fuerzas reinantes antagónicas. De ahí que, al incrementar el casamiento entre su hijo y la Suche Malinche el Güegüence viene a operar una ascensión social del tipo de la de Euclión, mientras la correspondencia con el contemporáneo *L'Avare* de Molière favorece la teoría, también expuesta por la Dra Arévalo Cuadra, de una relación más horizontal que vertical entre el Güegüence, contrabandista mestizo, y el Gobernador, representante probablemente según las recientes interpretaciones

³En el encuentro propiciado por el Ministerio de Cultura Nicaragüense en 2002.

⁴En *Mythes (autour du dieu du pet)* (Bès Editions, Francia, 2001) y *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles* (Bès Editions, 2002), así como en nuestra traducción al francés de la obra (Bès Editions, 2001), interpretación que hemos vuelto a reafirmar en los congresos del CORHUM del 2000 (Université de Besançon) y 2002 (Université René Descartes, París), y el nombrado encuentro de finales del 2002, v. la nota anterior.

indígena y sin dinero del poder abstracto de la Corona en las colonias de ultramar. Esa horizontalidad de la relación apunta a su vez hacia la idea de una sucesión real, ya no entre dos reinos como en el *Rabinal Achí* o el *Ollantay*, sino entre dos mundos. La horizontalidad de la relación, dicho de otra forma, remachando la equivalencia binaria de las figuras protagónicas en la obra. (Al mismo tiempo, claro, que revela además cómo *El Güegüence* evoluciona, no directamente en el ámbito histórico, real, de la relación conquistador-conquistado - de ahí la posibilidad que tiene éste de maldecir y burlar al conquistador durante toda la obra -, sino referencial y simbólico de las formas, motivos y temas teatrales de la época. Es, pues, como de suponer, la obra testimonio ideológico.)

Dos testimonios, hasta hoy nunca notados, comprueban el primero nuestra demostración de que *El Güegüence* es una pieza de origen ritual, y el segundo la relación dialéctica vertical, en este caso entre padres e hijos, que intentamos analizar en el presente ensayo. En primer lugar, lo que explica el final de la obra, el hecho de que se daban entre los indígenas bailes "*con borracheras*" en ocasión de festividad religiosa, matrimonio u cosecha abundante⁵. En segundo lugar, el hecho de que *El Güegüence*, por ostentarnos la imagen de un padre inmaduro e incompetente, culpable además de la ciencia de sus hijos en el arte del robo (parlamentos 246-260), nos aparezca como una posible versión opuesta y burlesca - en este caso de nombre, por comparación, paradigmático - de los textos llamados: *huehuehtlahtolli*, los cuales eran: "*exhortaciones y consejos que hacían los padres y madres indígenas a sus hijos, y los señores a sus vasallos*"⁶.

⁵V. por ej. Pablo Kraudy, *Historia social de las ideas en Nicaragua durante la primera mitad del siglo XVI - El pensamiento de la Conquista*, tesis de maestría en Historia, UNAN-Managua, 2000, p. 226.

⁶Miguel León Portilla, *Literaturas indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, cap. IV, pp. 191-222, cita de la p. 193.

La situación vertical (que se supone filial) entre la Suche Malinche y el Gobernador, invirtiendo la relación real de la traicionera indígena que se enamoró del conquistador español, sustenta, si como se conjetura el Gobernador es indígena (un alcalde tradicional o "*Tlatoani*", de ahí donde provendría el nombre "*Tastuanes*"⁷), la reproducción ritual de la ofrenda de la mujer en el *Rabinal Achí* como acto previo a la inmolación propicia a la sucesión clánica, y, si el Gobernador fuera un español, la puesta en escena de la reapropiación simbólica de lo propio, *El Güegüence* en este último caso dialogizando entonces la situación de salvación de lo propio por inmolación de lo ajeno en el *Rabinal Achí*.

Si, como lo supone Carlos Mántica⁸, basándose en el nombre de "Suche" (voz despectiva chilena y nicaragüense, sinónima de "goma", que designa a un empleado de la más baja categoría posible, v. "*Lo Que El Difunto Dijo De Sí Mismo*" del libro *Versos de Salón* de 1962 de Nicanor Parra: "*Comencé como suche de oficina/ Pero los documentos comerciales/ Me ponían la carne de gallina.*"), la Suche Malinche es una moza de casa, sin ningún tipo de relación filial con el Gobernador, y que éste con esta mala jugada quiera engañar al Güegüence, ello, reduciendo los niveles de conexión horizontal entre los personajes, y volviendo a reafirmar así más claramente todavía la verticalidad del principio de sucesión entre el Gobernador y el Viejo - lógico dentro de la interpretación de Mántica, que ve en el Güegüence un antiguo representante de los círculos de poder caciqueaos, suplantado por el Tastuane, representante a su vez del orden indígena validado por la Corona española -. De la misma manera, nos informaría sobre la correspondencia más cabal de la obra nicaragüense con las producciones literarias de su época. Pues, contextualizando el

⁷Según Carlos Mántica, *El Cuecucence o el gran sinvergüenza - Obra maestra de la Picaresca Indoamericana*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2001, pp. 39-43.

⁸*Ibid.*, pp. 86 y corr.

ámbito histórico de escritura de la obra, Mántica la sitúa como sus predecesores al final del siglo XVII, lo que la comparación literaria con el teatro contemporáneo tiende a confirmar. Así, *El Güegüence*, enfocando la Suche Malinche en el problema de la sucesión legal, al igual que los dos hijos naturales del Señor Anselme en *L'Avare*, reproduciría una estructura típica de la moderna comedia de situación, ya presente por ejemplo en "*El matrimonio engañoso*" (cuento de las *Novelas Ejemplares*, 1613) de Cervantes. Apuntaremos sin embargo que el carácter despectivo de la voz "*suche*", atribuido a la hija del Gobernador, se entendería igualmente bien, como referencia al estatuto de avasallamiento voluntario de la Malinche, traicionera real, al orden del invasor extranjero. De hecho, según el *Nuevo Amanecer Cultural*⁹, el término "*suche*" designa un "*adulador*" todavía en el lenguaje popular nicaragüense de hoy.

En la época contemporánea, la simbología de los títulos, para analizar el arte abstracto, y después para entender las obras narrativas y descriptivas o figurativas, fue un recurso ampliamente utilizado por los comparatistas. Ahora bien, tenemos en el ámbito del arte cinematográfico a dos referencias acrónicas a nombres de batallas famosas del siglo XIX reutilizadas en contextos distintos, pero de misma simbología (asentar la puesta en escena de actos guerreros mediante la referencia titular a eventos históricos de final contrario): el título *The Charge of the Light Brigade* del filme de 1936 de Michael Curtiz, que, ubicado en la época de la India colonial y contando una victoria del Imperio sobre sus sometidos, hace sin embargo referencia a la estúpida derrota de varios regimientos de caballería de Dragones y Húsares ingleses contra los rusos en Balaklava durante la guerra de Crimea, como lo apunta la película de 1968 de Tony Richardson, también titulada *The Charge of the Light Brigade*. El combate fue immortalizado por el conocido grabado

⁹Del 28/4/2001, p. 3.

de 1895 de Richard Caton Woodville y el panagérico poema de Lord Alfred Tennyson (publicado en *The Examiner* el 9 de diciembre de 1854). A cambio, el filme *The Thin Red Line* de 1964 de Andrew Marton, y su reciente "remake" de 1998 por Terrence Malick - los dos inspirados en la novela autobiográfica de James Jones, y situados en el momento trágico de Guadalcanal - nos remiten esta vez a la histórica victoria de Balaklava, otro episodio resaltante de la guerra de Crimea, en el que se destacaron los regimientos de infantería de los Argyll y Sutherland Highlanders puestos en dos líneas de fuego frente a la caballería rusa (de donde el nombre del sanginario enfrentamiento que se concluyó por el repliegue ruso), presencia sobresaliente de los suyos por la cual el pintor victoriano escocés Robert Gibb encumbró esta ofensiva en su clásico cuadro de 1856. Asimismo, podemos observar la alternancia protagonística revelada por los títulos en las obras fundadoras de la América hispánica. Pues, de manera similar, pero a la inversa de lo que ocurre en el *Rabinal Achí*, el mismo título de *El Güegüence* apunta hacia el héroe desgraciado de la pieza de teatro. Mientras en el *Rabinal Achí* el Hombre de Rabinal es el que inflija arduos sufrimientos al Hombre de Queché - el héroe real de la pieza siendo éste, y no su contendiente y verdugo, que sólo favorece las reacciones del Hombre de Queché, las cuales presiden la progresión narrativa de la obra -, en *El Güegüence* es el Gobernador Tastuanes el que rige el sino del viejo. En cuanto a Ollanta, que combina los rasgos de las figuras centrales del *Rabinal Achí* y *El Güegüence*, por ser a medio camino entre los dos otros héroes del conjunto, se define comparativamente como un modelo cercano al europeo Hamlet.

De ahí que, tomado entre tres pares: Suche Malinche y sus dos damas, Don Forcico y Don Ambrosio, y el Alguacil y el Gobernador, el Güegüence aparece al centro de una escenificación dialectizada de oposiciones, las cuales, por su carácter cada vez lineal (u horizontal), acentúan el principio de

sucesión inmanente en la obra. De hecho, al hijo natural que es Don Ambrosio y que habla en mal de su padre, se contraponen la figura del hijo legítimo Don Forcico, que defiende al viejo (parlamentos 145-147), y pronto se casa con la Suche Malinche. Al Alguacil, feroz contrincante y propenso a dar golpes, el Gobernador y su gran amabilidad hacia el viejo y sus disparates. A la novia de nombre doblemente simbólico de lo nacional y de la traición, se encaran las damas acompañantes, ya desfloradas según el diálogo entre el Güegüense y sus hijos. Se notará que acentúa la situación de pares en la pieza el hecho de que, a la Suche Malinche, supuesta hija del Gobernador, sin que se haga sin embargo jamás ninguna referencia clara a su condición filial, se coteja el personaje del Alguacil, a menudo llamado "*hijo mío*" por el Gobernador, la oposición entre figura femenina y masculina trazando el recuadro patriarcal dentro del que se inscribe el matrimonio en la obra como superación en línea masculina: o sea, delimita tanto el estatus de la mujer en cuanto objeto de cambio, como la importancia de la noción de clases sociales y de jerarquía en el sistema precolonial y colonial.

Vemos en la pieza de Molière un similar juego de relaciones horizontales, que, por repercusión, orientan la lectura, como en *El Güegüense*, hacia la cuestión vertical de la genealogía y la dote: Harpagon está tomado entre su hijo Cléante y su hija Elise, cada uno de éstos siendo enamorado, respectivamente, de Mariane y Valère, hijos de Don Anselme, ignorantes, estos tres últimos, del estrecho lazo familiar que los une. Al bondadoso Anselme, se opone el avaro Harpagon. Enamorado de Marianne, Harpagon es el rival de su propio hijo, mientras su hija es la amante de Valère, que hace de intendente para Harpagon. A Frosine, que sirve de alcahueta para Harpagon, corresponde el muy listo La Flèche, criado de Cléante. En sí, Maître Simon, cocinero y cochero de Harpagon reúne en una sola persona a los dos cocineros de *La Olla*.

En la secuencia lineal de la acción teatral, el encuentro del Güegüence, primero con el Alguacil y después con el Gobernador, y la legalización del estatus del hijo legítimo a desprovecho del hijo ilegítimo, llevan a la relativa (y también dialéctica) abundancia del final, según el principio carnavalesco bien conocido; dentro de este contexto, el embarazo previo de las acompañantes de la Suche Malinche por el hijo ilegítimo del Güegüence son, al nivel estructural y psicoanalítico, al igual que el embarazo de Baubo que ésta pone en escena frente a Demeter en el mito griego, la promesa de la fructífera progenie por venir, y por ende de la validez del contrato matrimonial en la estructura social colonial.

A la aceptación por los demás de la irrecuperable avaricia de Harpagon refunfuñando en el momento del casamiento y a la dote paralela que trae consigo el doble descubrimiento final de la nobleza genealógica del enamorado de la hija de Harpagon y del amor del hijo del viejo por la hija legítima del padre noble del enamorado de la hija de Harpagon en Molière, responde en *El Güegüence* el develamiento del embarazo de las damas acompañantes por el hijo ilegítimo, y el "*casamiento engañoso*" entre Don Forcico y la Suche Malinche, por la voluntad del Güegüence de darle una situación social a su hijo (parlamento 190), y la creencia del Gobernador en la riqueza del Güegüence (parlamento 202). De igual forma, la desatinada creencia que tiene el Gobernador en la riqueza del contrabandista responde al desconocimiento de la riqueza real de Euclión en *La Olla*, riqueza real que finalmente le da dote a su hija para casarse, a la inversa de lo que ocurre en *L'Avare*, donde es la averiguación de la genealogía del pretendiente de la hija de Harpagon que permite al joven alcanzar el esperado patrimonio para casarse con la deseada Elise.

De la misma manera que en *La Olla* se experimenta el casamiento como resolución de la desgracia del embarazo ilegítimo, en *El Güegüence* la contraposición entre el hijo

ilegítimo y Don Forcico que se casa con la Suche Malinche, así como las múltiples alusiones a relaciones no conyugales entre Don Ambrosio y las damas que acompañan a la Suche Malinche (parlamentos 220-231), sospecha que, de alguna forma, recae sobre la misma Suche Malinche, son elementos que incrementan el discurso de sucesión, y también el problema de la herencia. Pues, cómicamente, mientras en *La Olla* y *L'Avare* Euclión y Harpagon logran liberarse de sus compromisos, en *El Güegüence* al contrario el viejo no sólo se ve obligado a costear la boda, sino que se queda con el hijo ilegítimo como único soporte y apoyo (parlamento 214).

Sin embargo, el hecho de que Euclión tiene una hija para casar nos remite a una división de clase, el que Harpagon tenga hijo al tema de la herencia, central en la época moderna (véase a *Volpone* de 1606 de Ben Jonson, todavía en el género del teatro). El Güegüence, teniendo hijos como Harpagon, reproduce la estructura de la pieza francesa, salvo que, por ser su hijo el que embaraza las acompañantes de la Suche Malinche, reproduciendo así en sentido inverso la estructura de *La Olla*, apunta hacia una situación de clase y continental de superación del poder europeo por América. Ya hemos visto en trabajos anteriores (en particular sobre Rubén Darío) como la figura de la Tierra Madre violada es recurrente en América Latina. También hemos registrado¹⁰ la persistencia de la figura femenina como llevadora de un porvenir, aun cuando, como sus padres masculinos, es doliente y trágica. Resaltando por fin la inspiración directa de *Por los caminos van los campesinos* (1935) en *El Güegüence*¹¹, por la reutilización invertida que hace Pablo Antonio Cuadra de la autóctona portadora del hijo crístico del estadounidense (niño-Dios de la raza del futuro, conforme la ideología de la vanguardia de aquel

¹⁰En "'Lo Fatal' de Rubén Darío y '¿Qué sos Nicaragua?' de Gioconda Belli: dos expresiones genéricas del discurso patriótico en la poesía nicaragüense" (*La Prensa Literaria*, 9/11/2002, pp. 6-7).

¹¹V. N.-B. Barbe, "'Por los caminos van los campesinos': 'El Güegüence' y la ontología latinoamericana en Pablo Antonio Cuadra", *La Prensa Literaria*, 23/5/1998, pp. 4-6.

entonces¹²), el casamiento de Don Forcico con la Suche Malinche borra y redime la culpa de la traicionera, a la vez que marca la toma de poder sexual - y social, mediante el casamiento - del mestizo sobre la Corona. Proceso en el que, conforme el origen patriarcal del matrimonio, la mujer aparece como objeto de intercambio, bien y dote, como en las aventuras del Coyote del Chaco, el *Ollantay* o el *Rabinal Achí*¹³. En *El Güegüence*, se evidencia el problema de la raza y la sangre (véase la repetitiva denominación "*mala casta*"), validando así la estructura de la obra misma la hipótesis que ve en el Güegüence a un mestizo. La relación vertical - concretizada por la sucesión de las dos acciones (la primera pasada, la segunda por venir) en el tiempo - entre el embarazo de las damas por Don Ambrosio, el hijo ilegítimo, y el casamiento en pos de una descendencia futura entre Don Forcico, el hijo legítimo, y la Suche Malinche, manifiesta la ideología del mestizo viéndose a sí mismo como raza pura, y legitimando su estatus en la colonia al legitimar la forma de su gesta (de contrabandista marginado) dentro de la ley (aceptación del Gobernador en los parlamentos 161 a 187 de parar los sones del Cabildo Real para dejar espacio físico - el estar aquí - y narrativo - el contar acerca de sí - al Güegüence y Don Forcico; y matrimonio legal de Don Forcico con la Suche Malinche por oposición con las relaciones sexuales extra-conyugales de Don Ambrosio con las damas). Al hijo ilegítimo le corresponden las ayas, al hijo legítimo la dama noble.

Así podemos concluir diciendo que estas aproximaciones a la estructura narrativa de *El Güegüence* nos dan la pauta para buscar en el siglo XVII otros ejemplos de comedias similares a *L'Avare* y la obra nicaragüense, para implementar nuestro conocimiento del sentido diacrónico de esta última. Y que, de lo mismo,

¹²V. al respecto el extracto del libro *Conversando con José Coronel Urtecho* de Manlio Tirado en *Las Palabras Sobran*, n° 5, julio del 2002, pp. 10-12.

¹³V. *Mythes (autour du dieu du pet)*.

precisamente como elementos de comprensión de *El Güegüence* - en cuanto esta pieza representa la laicización de rituales precolombinos (lo que hemos demostrado en nuestros trabajos anteriores) -, llevan a plantearnos a la vez la permanencia en la época moderna de los seculares problemas de sucesión, así como Sigmund Freud lo hizo a propósito del origen edipiano de Hamlet, y a la vez, dentro de este marco, a *El Güegüence*, de manera más concreta, como un pasaje entre la problemática de sucesión en la sociedad precolombina, y la de la herencia en la sociedad occidental moderna.